Cena 50 gr.

forma 2

CZASOPISMO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W ŁODZI

WRZESIEŃ 1934

ROZMOWY NA WYSTAWIE

Władysław Strzemiński

I

A. — Dlaczego obecni malarze nie idą w ślady wielkich wieszczów malarstwa i nie usiłują pouczać społeczeństwa przez poruszanie wielkich tematów?

B. — „pouczanie społeczeństwa" jest jedną z pozostałości romantyzmu. Epokę romantyzmu cechowało zamiłowanie do wszelkiego rodzaju błyskotliwości słów i powiedzeń oraz przesadny kult t. zw. genjuszów, czyli tych, którzy się wyróżniali w tem efekciarstwie słowa. Stąd przy braku dokładności i ścisłości w myśleniu, jaki panował w rozegzaltowanej epoce romantyzmu, wynikał pogląd, że ten, kto mówi najpiękniej (genjusz — poeta — wieszcz) stanowi pod każdym względem najdoskonalszy okaz rodzaju ludzkiego, ma pełnię kompetencji i z tej racji jest powołany do narzucania wszystkim ludziom norm swego myślenia i postępowania.

Ten błąd myślowy, tak charakterystyczny dla epoki romantyzmu, ta megalomanja została z zakresu literatury i poezji rozszerzona na całą sztukę i przyczyniła się do powstania szeregu rozdętych wielkości i wielkich (wymiarami) bombastów malarstwa. Obecnie specjalizacja zawodowa i podział funkcyj w społeczeństwie przyczyniły się do upadku tych rojeń o wszechogarniającej potędze genjusza-wieszcza, prowadzącego za sobą społeczeństwo. Dziś dla każdego jest jasne, że jaknajbardziej nawet uzdolniony poeta nie jest specjalistą od chemji związków azotowych, a genjalny astronom zbyt mało może powiedzieć o krzywej wahania cen w ekonomice lub o układzie rozkwitania w poezji. Rozrost kultury obecnej idzie po linji fachowości. Dlatego od sztuki wymagamy nie pouczania i nie bezpodstawnego „wieszczenia", lecz umiejętności zawodowej i doskonałości formy.

II

A. — Dlaczego artyści mówią o formie malarskiej i innych podobnych rzeczach. Czyż nie wystarczyłoby wyszukać odpowiedni temat i dobrze go wypracować, by każdy szczegół był podobny do natury?

B. — Pan popełnia błąd, tak częsty w rozumowaniu ludzi XIX wieku, którzy nie rozróżniali tematu obrazu od jego treści malarskiej. Temat, który opowiada o pewnem zdarzeniu, może być zastąpiony przez napisaną powieść lub nowelę, a w takim razie malarstwo staje się surogatem literatury, która z lepszym skutkiem opowiada o zdarzeniu, ponieważ zamiast jednej urywkowej sceny opowie o całym przebiegu zdarzenia.

Szukajmy w malarstwie tego co nie może być wyrażone przez literaturę i słowo. To jest jedyną racją bytu malarstwa.

Istotną treścią genjalnego obrazu Kotsisa (w muzeum im. Bartoszewiczów) nie jest opowiadanie o tem, że krowy wróciły do siebie na podwórze, lecz niedająca się wyrazić w słowie gra srebrzystej gamy zimnych szaroniebieskich, zielonych i szarobrunatnych kolorów. Że artysta świadomie dążył do tej muzyki barw widzimy z tego, że zamiast dokładnego i drobiazgowego wyrysowania krów potraktował je ogólnikowo, lecz natomiast cały nacisk położył na wydobycie przytłumionych odcieni jego srebrzystej gamy. I ta malarskość obrazu stanowi jego nieprzemijającą wartość.

Ileż jest obrazów z XIX wieku, które mimo frapującego tematu i starannego odrobienia wszystkich najmniejszych drobiazgów, nie są w stanie poruszyć w nas emocji artystycznej. Są suche i martwe. Naturalizm zemścił się na nich. Ich autorzy wiedzieli co to jest temat i umieli malować naturę, lecz nie wiedzieli co to jest malarstwo.

III

A. — Dlaczego dawne obrazy były podobne do natury, tymczasem gdy teraźniejsze albo wcale nie są do niej podobne, albo też w bardzo małym stopniu. Czy nie jest zadaniem malarza jaknajwierniejsze naśladowanie natury?

B. — Mówiąc o naturaliźmie całej dawnej sztuki zdradza Pan nieznajomość historji sztuki. Tylko sztuka XIX wieku była pod przeważającym wpływem naturalizmu. W obrazach rzeczywiście wielkich mistrzów, chociażby naprz. renesansowych — obok pozornego naturalizmu widzimy głęboką harmonję kompozycji i pełnię formy. Nie należy sztuki oceniać pod kątem widzenia wyłącznie wieku XIX. Naturalizm nadszedł i przeminął i stanowi krótki odcinek linji rozwoju sztuki. Patrząc na obrazy klasyków naturalista widzi w nich naturę i dlatego uważa je za dobre. Lecz nie dostrzega — i nie przypuszcza nawet, że istnieją skomplikowane zagadnienia piękna, przemawiającego bezpośrednio przez kształt i formę.

Patrząc na obrazy współczesne, naturalista widzi w nich naturę mniej lub więcej zniekształconą. To go oburza i on nazywa takie obrazy brzydkiemi lub bezsensownemi, nie rozumiejąc (i w tem tkwi jego upośledzenie), że co innego podobieństwo do natury, a co innego piękno.

Właściwie naturalista nie powinien obcować ze sztuką, gdyż to jest teren dla niego beznadziejnie zamknięty. Niech ogląda fotografje.

Sztuka, t. zn. kształtowanie formy rozpoczyna się wraz z przetwarzaniem natury. Im więcej jest celowego przetwarzania natury, tem więcej piękna zawiera obraz.

IV

A. — Dlaczego teraz artyści tak często rozprawiają o teorjach sztuki, tymczasem gdy dawniej malowali z natchnienia i unikali teoretyzowania?

B. — W czasach, o których Pan mówi, sztuka była prawie całkowicie wytworem instynktu, wrażliwości lub temperamentu. Intelekt nie grał żadnej roli.

We wszystkich wielkich epokach, w których naprawdę sztuka rozwijała się i zdobywała nowo odkryte wartości, działo się to dzięki współpracy myśli i natchnienia. Wiemy o współpracy artystów renesansu z największymi matematykami swoich czasów, wiemy o głębokich studjach naukowych Leonarda da Vinci, wiemy o tem, że barwna gama impresjonistów była wynikiem odkryć Helmholtza i Chevreuil'a. I właśnie te okresy zmieniały całkowicie oblicze sztuki, tworząc inny typ wizji artystycznej, niż panował poprzednio.

Dążymy do sztuki, w którejby artysta występował w integralnej pełni wszystkich swych sił emocjonalnych i intelektualnych. Dlatego naprzykład uważamy romantyzm za epokę upadku, (jako całość — mimo kilku potężnych artystów) ponieważ zamiast pełni wszechstronnych sił artysty sprowadza sztukę do niczem niekontrolowanych odruchów instynktu. Nowy okres kultury, jaki się rozpoczął ze sztuką nowoczesną, wprowadza spowrotem logikę i intelekt, jako naczelną siłę twórczości form i koncepcyj artystycznych.

V

A. — Dlaczego Pan mówi, że istnieją dwie historje malarstwa polskiego: jedna ogólnie znana przez szeroki ogół publiczności — i druga — dla wtajemniczonych?

B. — W przeważnej mierze dotyczy to sztuki drugiej połowy wieku XIX. W tych czasach powstał cały ten splot ocen, nastawień uczuciowych, sposobów wartościowania,

jaki wśród szerokich sfer publiczności trwa aż do czasów obecnych, utrudniając jej nietylko zrozumienie sztuki współczesnej, lecz wręcz zamykając jej dostęp do wszystkich wartościowych objawów sztuki.

Opinja artystyczna owych czasów kształtowała się pod wpływem krytyk, umieszczanych w prasie. W tej epoce, obfitującej w rozmaitego rodzaju konwenanse uważało się za brak taktu, jeśli w sprawach artystycznych zabierał głos artysta, z natury rzeczy najbardziej miarodajny do prostowania sądów o sztuce. Jedynie Witkiewicz — sam malarz — walczył o prawdziwą sztukę swojej epoki.

Historycy sztuki ograniczali się do sztuki klasycznej, uważając, że pisanie o współczesności artystycznej stanowi pewnego rodzaju profanację ich wiedzy.

Dlatego do głosu w sprawach plastyki dochodzili przeważnie rozmaitego rodzaju nieudani i wykolejeni literaci, którzy kompleks swego niezaspokojonego popędu powieściopisarskiego skierowywali w ramy pisanych przez nich krytyk. Stąd wynikała swoista metoda oceny obrazów. Pisało się nie fachowe krytyki o wartościach plastycznych, lecz korzystało się z obrazów jako pretekstu do napisania pewnego rodzaju surogatu noweli. Większość krytyk napisanych w tamtych czasach nie mówi nic o objektywnych osiągnięciach artysty w jego zakresie, natomiast rozpisuje się obszernie o temacie literackim.

Jest rzeczą zrozumiałą, że ten dyletancki sposób wartościowania musiał wpłynąć na zafałszowanie sądów o istotnej linji rozwoju sztuki. Pisało się najwięcej o tych malarzach, którzy dawali pretekst do krytyk-nowel. Łatwiej jest pisać o koniu, jego rasie, sentymentach związanych z nim, niż zbadać gruntownie kolor, linję lub kompozycję danego dzieła. Łatwiej było pisać o swojskości pejzażu, jego rzewnej tęsknocie i nieukojonych bólach serc, niż zbadać, co łączyło np. Chełmońskiego z impresjonistami francuskimi, z którymi on wspólnie wystawiał na ich pierwszej wystawie w Paryżu w roku 1873.

Dlatego „krytycy“ wykreślili, a publiczność od nich przyjęła linję rozwoju sztuki: Siemiradzki, J. Kossak, Żmurko, Wodzinowski, Malczewski, tymczasem gdy dla artystów istnieje: Michałowski, Rodakowski, Kotsis, Al. Gierymski.

Nie mówię o Chełmońskim i Matejce, ponieważ i na nich znalazło się sposób. Wszystko, co w nich było twórczego i cennego, wszystko, co ich stawia w rzędzie prawdziwych i wielkich malarzy — to wszystko zaginęło w powodzi słów i zachwytów. Matejko jako malarz pozostaje nadal nieznany.

NOWE WIDZENIE

Karol Hiller

Kiedy w roku 1907 kubizm sygnalizował wojnę światową, sztuka zdawała się wyprzedzać nieco życie. W zasadzie jednak dzieje się tak zawsze, że tam gdzie to pozornie ma miejsce, brak nam tylko ogniw do stwierdzenia ich całkowitej łączności. Brak tych ogniw powoduje zazwyczaj niewłaściwe użycie metody, zastosowanej do badań pewnego zjawiska.

Sztuka jest niewątpliwie funkcją społecznego życia. Ale gdybyśmy chcieli do sztuki wogóle, a do tej z ostatniego ćwierćwiecza w szczególności, przyłożyć miarę metody dialektycznej, zupełnie wystarczającej do zmian socjologicznych, to nie doszlibyśmy dalej jak do zwykłego stwierdzania faktów. Przekonalibyśmy się, naprzykład, że Picasso jest wyrazicielem ideologji mieszczaństwa, lecz nie dałoby to nam zrozumienia jego malarstwa. Bez wniknięcia wgłąb przedmiotu, bez zrozumienia specyficzności przyrodzonych cech sztuki, będziemy zawsze skazani na zapożyczanie się drogą analogji z tych działów wiedzy i życia, które znamy najlepiej. Prowadzi to nieraz do takich wyników, że człowiek najzupełniej twórczy w jednej dziedzinie, staje się wstecznikiem w innej tylko przez to, że urobił sobie o niej sądy zbyt powierzchowne. Ten błąd popełniają najczęściej społecznicy, a szkoda stąd wynikła potęguje się zastraszająco kiedy takie opaczne poglądy krzewią się w grupach. Powtarzam — błąd leży w tem, że dialektyk-społecznik i socjolog w swoich rozumowaniach dociera tylko do sprawy zmian zewnętrznych w sztuce, a nie umie zanalizować samej formy, t. j. nie umie zastosować swej niezawodnej metody tam, gdzie, postępując dalej, odkryć należy najistotniejsze cechy ledwo wyczuwanej prawdy. A tymczasem jest kwestją najważniejszą aby to potrafił.

Dialektyka jest metodą badania zjawisk w stanie płynnym. Wyniki tych badań, oparte na naukowych zasadach objektywizmu, wymagają całkowitego poznania wszystkich

przesłanek. W zasadzie nie może metoda, przeświadczająca płynność wszechrzeczy, stać się popularną dla kapitalizmu, ponieważ światopoglądy sfer posiadających urobiły cnoty z natury swej trwałe i statyczne, i po tej linji z konieczności biec muszą ich zainteresowania. A tymczasem utrzymanie statycznych stanowisk staje się z dnia na dzień trudniejsze. Sprzysięgła się przeciwko temu nietylko dzisiejsza wiedza ekonomiczna, lecz literalnie cała nowoczesna nauka i sztuka. Co nas jednak najbardziej ciekawi to zmiany jakie zaszły w umysłach ludzi stojących zdala od teoretycznych pozycyj kultury. Kalejdoskopowość wydarzeń po wojnie wpłynąć musiała decydująco na wyrobienie większego krytycyzmu wobec każdej stabilizującej się idei i stworzyła predyspozycje korzystne dla stosowania dialektyki we wszystkich działach życia dzisiejszego. Obudzony sceptycyzm dla rzeczy rzekomo niezachwianych oraz znaczna korekta czynników czasu i przestrzeni, wprowadzona przez naukę i technikę, zaważyły z szczególną siłą na sprawie, która zajmuje nas najwięcej — na tworzeniu się wzruszeń wzrokowych powojennego społeczeństwa.

Formalne różnice w sztuce dzisiejszej odpowiadają różnicom w społeczeństwie, a trwający od lat kryzys gospodarczy uwypuklił to jeszcze bardziej. Dzisiaj już nikt nie podejmie się obrony całkowitej autonomji sztuki wobec społeczeństwa, lecz nie zawsze ten ukryty w niej walor społeczny rozkrywamy należycie i nie zawsze uprzytamniamy sobie w imię jakiej społeczności to czynimy. Jest rzeczą ważną, abyśmy, robiąc przegląd sztuki obecnej, załatwili już dawniej kwestje własnego społecznego przydziału, gdyż dopiero wówczas, poprzez zachwyty i fobje, dojdziemy do rzeczowych sądów. Ale wolno nam ujawnić sympatje dla wszystkiego co twórcze i dokonać pod tym kątem widzenia pierwszej selekcji w całokształcie zjawisk życia i sztuki. Wynik zdradzi nas całkowicie, gdyż po jednej stronie chcielibyśmy umieścić wszystko co niezmienne, tradycyjne, epigońskie, z drugiej zaś wszystko co jest tego antytezą. Zdajemy sobie sprawę, że prawdziwy stan rzeczy jest nieco inny, gdyż pojęcie chwili nie istnieje bez jej nieodłącznych przymiotów — przyczyny i skutku — a więc bez obecności szeregu zjawisk pośrednich. Nie umniejsza to w nas jednak sympatji do wszystkiego co skierowane jest od dziś do jutra i do tej roli, jaką wypadnie odegrać proletarjatowi, jako twórcy tego jutra na odcinku kultury wzrokowej.

Tymczasem na zasadzie tego co już istnieje możemy tworzyć horoskopy na przyszłość, a przynajmniej przewidzieć kierunek ekspansji wyobraźni plastycznej u przyszłego widza spraw sztuki. I tu się znowu zastrzec musimy, że ponieważ nam chodzi o uzasadnienie nowoczesnych form plastyki uwagę naszą skierujemy przedewszystkiem na widza kulturalnego, rezolutnie żyjącego w dzisiejszości.

Zwykle nie zdajemy sobie sprawy z tego jak znacznej zmianie uległo już dzisiaj nasze czucie czasoprzestrzenne w tworzeniu się wyobrażeń wzrokowych. Fotografja i kino, auto i samolot doszczętnie zrewoltowały nasz dawniejszy kontemplacyjny stosunek do obrazów pamięci, tworzonych w bezruchu. Obecnie wyobrażenia nasze przez natłok obrazów ukazują się nam często w postaci zgęszczenia widzeń, których istota bliska jest temu, cośmy dawniej uważali za wizje. Poprzez skróty, ostrość postrzegania, momentalne eliminowanie form nieistotnych, dochodzimy do konstrukcyj wyobrażeniowych, których esencjonalna zawartość świadczy o zdobyciu całkiem nowej wiedzy o rzeczach. Stwierdzamy bowiem, że kompleksom wyobrażeń towarzyszy stale pewna psychoplastyczna atmosfera, która nie opuszcza naszego umysłu nawet wówczas kiedy skolei kierujemy naszą uwagę na jeden z objektów tego splotu. Co więcej, pozwala nawet na odwrócenie kierunku promieniowania wrażeń — od atmosfery objektu na sam objekt, — zdobywając przytem pewne wartości samoistne.

Stosunek do otoczenia naraz nabrał nowych cech wrażliwości, którym pragnęlibyśmy jednak odebrać wszelki poblask cudowności. Już pora, aby w strefę czucia i natchnienia wnieść trochę światła rozumienia dla tych stanów twórczych, które doniedawna leżały przed artystą odłogiem, jako pola szczęśliwych trafów i nieodpowiedzialnych harców intuicji. Ten zazdrośnie strzeżony rezerwat natchnienia, uważany od dwóch wieków za tabu dla inwazji myśli, ma przecież z pewnością pewien mechanizm, którego funkcjonowania nie odkryją artyści przywykli do deterministycznego oczekiwania na przyjście muzy. Niejednemu z tem wygodnie, ale mimo to dziwić się należy, że przesąd, jakoby artystom myślenie szkodziło, mógł dotrwać aż do naszych czasów. Wiemy bowiem, że już na długo przed pozytywizmem określano istotę sztuki jako tworzenie walorów świadomego piękna.

Nie podajemy w wątpliwość faktu natchnienia, chodzi tylko o to, aby, zbadawszy na-

turę tej motorycznej siły, uporać się z samowolą jej upokarzającego działania. Wymaga tego przedewszystkiem nowe spojrzenie malarza na dzisiejszą rzeczywistość, jeżeli twórczość jego ma sprostać faktom, które już istnieją w zbiorowej psychice naszego czasu. Przez jednoczesne łączenie na jednej tafli wyobrażeniowej wielu różnych zjawisk patrzenie uległo, w porównaniu z dawniejszą praktyką w tym względzie, pewnemu wynaturzeniu. Polega ono na tem, że nadrzędnym czynnikiem łączności poszczególnych części staje się ten czy inny gatunek psychoplastycznej atmosfery, którą ta zbiorowość emanuje, w miejsce logicznej łączności objektów według właściwości kształtów. Jest to zabieg osobliwego rodzaju, który wymaga pewnego stanu natchnienia, jako rzeczy stałej, zarówno przy realizowaniu widzenia w plastyce, jak i przy zwykłem rojeniu plastycznych wizyj i który prowadzi w następstwie do stałego uczuciowego z rzeczywistością kontaktu, popartego wszystkiemi zasobami jej poznawania, począwszy od wrażeń fizjologicznych, a kończąc na ostatnich wynikach spekulatywnego badania. Objawia się przez ten wzmożony proces chłonności wrażeń wielki głód umysłów w masach, których odrębność i żywotność reakcyj znamionuje bezsprzecznie bliskość nowej fazy kultury. Czy mam tu znowu na myśli proletarjat — oczywiście.

Rośnie z dnia na dzień fala wezbrana głodem życia pod wszelkiemi postaciami. Ludzie, którzy go znoszą, nie wiedzą czem jest brak apetytu i spleen. Pojemność ich żołądków, serc i umysłów jest tak wielka, że w ich otchłani zniknie każda strawa. Można patrzeć na ten wzmożony proces konsumcji jak się komu podoba, ale okres ten jest nieunikniony. Lecz i to wiemy, że przecież ustanie. Jesteśmy nawet gotowi dokonać ścisłej prognozy dla zmian, jakie zajdą potem na terenie malarstwa, ponieważ warunki w jakich to się odbędzie istnieją już obecnie wśród rzesz oświeconego i sproletaryzowanego mieszczaństwa. Wszak ciągłość kultury, chociażby w postaci najniklejszego wątka, istnieje zawsze, od nas tylko zależy, abyśmy nie utracili zdolności rozpoznawania jej istotnych form wśród nadprodukcji eklektyzmu, który jest stanem symptomatycznym dla okresów delirycznych, kiedy się tworzą nowe organizmy społeczne. Zostajemy więc znowu przy sprawdzianie czynów człowieka, podyktowanych warunkami jego bytu i podkreślamy, że dopuszczamy się tych dygresyj wyłącznie dlatego, aby się ustrzec przed następstwami wyłącznie formalistycznego stosunku do sztuki, który często spycha artystę nietylko na margines życia, ale i sztuki.

Potencjonalny zasób tej siły głodu wyraża sztuka dzisiejsza przez wzmożoną aktywność, ujawnioną nietylko wobec natury, lecz i człowieka. Następują próby zaktualizowania stosunków jego do otoczenia w celu nawiązania kontaktu z odbiorcą wrażeń. Bada się narówni z naturą także źródła twórczości artysty, aby poznać odtwórczą aparaturę widza. Słowem kwestja widza staje się znowu aktualną.

Czy nawiązanie tego kontaktu z otoczeniem mogło się odbyć z pominięciem uczucia, jako czynnika decydującego? Nigdy — i w tem właśnie tkwi sedno tego par excellence społecznego waloru nowej sztuki, która powstać mogła jedynie z ducha wspólnoty ludzkiej, demaskując istnienie sztuki dla sztuki, jako formułki ukutej przez niedwuznaczną obojętność dla spraw nowej społeczności. Ten nowy czynnik odgrywa jednocześnie ważną rolę w tworzeniu się form nowej sztuki. Poczesne miejsce, jakie tu zajmuje uczucie, zrozumiemy należycie, jeżeli sobie zdamy sprawę jak dalece od niego jest zależna owa wspominana psychoplastyczna atmosfera wrażeń wzrokowych. Rzecz w tem, że kwestja uczucia nie pokrywa się całkowicie z liryzmem, jako dyspozycją, że przez to pojęcie ogarniamy nierównie większy zasób emocjonalnej wiedzy z trudem zdobywanej na obszarach twórczego podglebia. Jest to raczej pewien rodzaj czucia, na które składają się pewniki wiedzy o rzeczach, złożonych jakgdyby do lamusa zarówno przez nas, jak i przez dawniejsze pokolenia. Ważne tu jednak stwierdzić, iż wszystkie te urywki migawkowych myśli układają się według wskazania sił, jak dotychczas, nieodmiennie zabarwiających wszystkie nasze poczynania, a którym na imię sympatja, obojętność i wrogość. Pewne przeintelektualizowanie w sztuce nowoczesnej było tylko wynikiem albo niewiedzy, albo też niedoceniania tych ukrytych mocy, to też formy stworzone z pominięciem tego progu nie mogły wrócić odtworzone przez tenże próg w umyśle widza, w najlepszym zaś razie zrodzone z obojętności do obojętności wracały. Warto w każdym razie nie zapominać nigdy o wtórnym charakterze pozycji intelektu, o jego szalonym serwiliźmie, zdobytym w długiej służbie u człowieka i o roli, która mu przypada jak dotąd w udziale, — roli utrwalacza spraw od niego lotniejszych.

Rozwój wiedzy malarskiej prowadzi w konsekwencji od opisowości zewnętrznych walorów objektów do poznania sposobów wyrażania uczuć, które one sugerują i bez których ta wiedza o rzeczach nie jest kompletna. Odkrywa się przez to teren dla studjów nad magją kształtów, której istnienie od wieków jest nie mniej realne jak dotykowa realność otaczających przedmiotów. Różna jest tylko wrażliwość społeczeństwa na urzekającą ich siłę, ponieważ te wahania znajdują się w ścisłej łączności z aktywnością społeczeństwa w ogólności.

W tym terenie skazani jesteśmy na własne obserwacje. Przyjdą nam wprawdzie w sukurs wiadomości, zaczerpnięte z wiedzy ludoznawczej, lecz w niczem nie pomogą wielotomowe historje sztuki z ich nużącą treścią encyklopedyczną, ich szeregiem dat i surowych faktów. Wiadomości podobnych mógłby dostarczyć jedynie malarz, któryby potrafił odtworzyć historję ukrytych sprężyn, zespalających sztukę z odpowiednią epoką. Dedykuję tę dziedzinę malarzowi dlatego, ponieważ nie mogę sobie wyobrazić, aby taka rekonstrukcja kontaktów mogłaby się odbyć bez dokładnego znawstwa ukrytych arkanów malarstwa. Wszystko co wiemy o tej materji zdobyliśmy przez malarzy, lecz dzięki ich niechęci do pióra całe obszary plastycznej kultury przeszłości leżą do dziś odłogiem, nieprzyswojone dla ogólnej wiedzy. Ujrzelibyśmy wówczas dokładniej oblicze epoki, odczytane na podstawie pewnych osobliwości kształtów, barw i linij, a zdradzających upodobania głębsze i trwalsze niż, naprzykład, procesy myślowe przy tworzeniu się światopoglądów społecznych. Są to uroki o większych czasokresach trwania, które znacznie głębiej przenikają pod próg świadomych sądów człowieka i w małym tylko stopniu zależne są od granic, krajów i ras. Mam tu na względzie cechy zbliżone do tropizmów Ozenfanta. Dzięki nim docieramy do najstarszych formacyj psychiki ludzkiej, związanych wyłącznie z fizycznemi warunkami bytu na ziemi, z istotą światła i konstrukcją oka ludzkiego. Możnaby te cechy niemal uważać za stałe, gdyby nie psychika ludzka, która, jako największa niewiadoma, nie nastręczałaby tylu objekcyj. W każdym razie od pragmatyzmu dziejów pierwotne reakcje psychiczne, dotyczące barw i linij, tak nieznacznym uległy zmianom, że muszą one być brane poważnie w rachubę przy tworzeniu się pierwiastków uniwersalistycznych w sztuce.

Jest rzeczą zrozumiałą, że obecność tych pierwiastków przed wszystkiemi innemi, musi zapewnić sobie sztuka społeczeństwa, które objawia kult dla wszystkiego co raczej łączy niż rozdziela. Trudno przewidzieć czy rozwój sztuki odbywać się będzie w kierunku globalnym przez stopniowo zunifikowanie wszystkich zamierzeń i form, ale nie przesądzając tego, podkreślić należy, iż tworzenie się pierwiastków uniwersalistycznych stać się może obecnie stałym czynnikiem łączności pomiędzy sztuką różnych narodów. Za ich sprawą następuje nawiązanie bezpośredniego kontaktu widza ze sztuką w drodze wspólnej przyrodzonej ludziom wiedzy o rzeczach pierwszych. W realizacji tej prawdy leży jedna z najistotniejszych zdobyczy surrealizmu.

Wiedza grafologa o funkcjach charakterologicznych, zachodzących pomiędzy pismem a piszącym, powinnaby napozór być uboższa od tej, której dostarczyć mogą studja nad znacznie zasobniejszemi kształtami plastyki. Jeżeli tak nie jest, to wiemy dlaczego. Nie docenialiśmy dotychczas w malarstwie bezpośredniej siły plastycznej sugestji, ponieważ zbyt długo korzystaliśmy z sugestyj literatury. Nic prawie nie wiemy o głębszych reakcjach wrażliwego widza na zespół elementów plastycznych, gdyż cała nasza wiedza o formie malarskiej ograniczała się do harmonijnego kształtowania powierzchni obrazu. Przestawaliśmy na tworzeniu pięknych rzeczy, mile drażniących naskórek oka, aby dostarczyć widzowi wciąż nowych zmysłowych rozkoszy z odkrywania nowych stanów rzeczowych dla świata, z którego byliśmy zadowoleni. Rola tej sztuki i jej społeczna przynależność zdają się tu nie budzić żadnych wątpliwości.

Uważamy, że dzisiejszy stan plastyki, wyrażać się winien w spotęgowaniu dynamicznego ładunku form, gdyż wobec wielkiej potencji ogólnego niedosytu nie może tu być miejsca dla specjalnych radości smakosza z posiadania wartości uznanych. Te przesłanki zgadzają się zupełnie z faktycznem położeniem rzeczy w surrealiźmie, który przywraca sztuce nowoczesnej, wbrew niedawnym jej zarzekaniom się, nietylko wzmocnioną wymowę form, lecz i konkretny temat obrazów. Aktywności nowej sztuki wobec życia nie umniejsza bynajmniej jej początkowy irracjonalizm, gdyż przez to wyraża się w niej tylko negatywny stosunek do pewnych form życia, nie zaś do życia w ogólności. Ogromnie pouczające w tym względzie jest porównanie fotomontażów z czasów da-da, a

późniejszych. Tam powszechna apoteoza nonsensu — tu zawzięte tropienie w imię nowego ładu bezsensów bezprawia uprzywilejowanych. Bezsprzecznie było w tem dużo literatury, lecz nie wolno zapominać, że materjału plastycznego dostarczał w tym wypadku przeważnie naturalizm fotografji. Dynamika fotomontażu polegała prawie całkowicie na umiejętności kontrastowania faktów myślowych i tylko w małej mierze udawało się zręcznemu artyście poprzeć tę dynamikę istotniejszą wymową czarno-białych walorów plastyki.

Wpływy fotomontażu na pierwsze obrazy surrealizmu są raczej spowodowane podobieństwem postawy artystów wobec rzeczywistości niż podobieństwem zastosowanych form. Mimo to, jak i w fotomontażu, doskonałość formy nie jest ich największą siłą. Do tej supremacji plastyki dochodził surrealizm stopniowo, rugując treść realistyczną i literacką na korzyść abstrakcyjnych form, użytych jednak w sposób całkiem odmienny od dotychczasowego. Tak czy inaczej, ewolucja tych zmian odbywała się od samego początku pod auspicjami uzasadnienia dzieła sztuki, jako świadomego dokumentu wyrazu epoki i również pod tym kątem widzenia dokonywała się zasadnicza zmiana poglądów na rolę abstrakcyjnych form. Dawniej sztuka bezprzedmiotowa dążyła, przez uwolnienie się od balastu kształtów naturalistycznych, do uwidocznienia stosunków czystej budowy. Czysta budowa miała na celu zasugerowanie widzowi obrazu harmonijnych zespołów form, a te skolei były znowu materjałem budowy. Widzimy stąd, że narcyzyzm kręgu myślowo-plastycznego w swojej drodze obrotowej nie zahaczał nigdzie o rzeczywistość i skazywał plastykę na istnienie poza czasem i miejscem. Wyłącznie spekulatywna, samobójcza i aspołeczna postawa tej sztuki nie mogła być trwała już choćby ze względu na dalszy formalny rozwój abstrakcyjnych form, które zrazu użyte dla innych celów, zaczęły się ukazywać samemu artyście nietylko jako pośrednie elementy łączności, lecz jednocześnie jako znaki ideograficzne, pełne własnego wyrazu i znaczenia. Zerwany pomost pomiędzy sztuką z jednej, a naturą i człowiekiem z drugiej strony, został naprawiony i odtąd odbywa się regeneracja i stałe zbogacanie abstrakcji przez dopływ form zaczerpniętych z nieprzebranego bogactwa natury. Proces tego rozwoju rozpoczął się właściwie w chwili, kiedy artyści obok najprostszych form i stosunków geometrycznych zaczęli wprowadzać plamy o linjach krzywych, okalających zwykle elementy kształtów witalnych. Możnaby tu mówić o przypadkowo osiągniętym kontakcie z rzeczywistością, gdybyśmy nic nie wiedzieli o istocie podobnych przypadków. Wiemy, że rodzą się one zawsze w atmosferze odpowiedniej potrzeby, a spowodowany za ich sprawą rozwój jest już napewno wyłączną jej zasługą. Tą potrzebą było pragnienie sztuki, aby wyrazić silniej niż dotychczas wolę do realizacji nowych wartości życia.

Jeżeli powracamy raz jeszcze do kwestji płynności zjawisk i do zmian, jakie one musiały wywołać w tworzeniu się wrażeń wzrokowych, to czynimy to dlatego, aby uzasadnić, że dalszy rozwój malarstwa jest kwestją rozwoju form abstrakcyjnych. Wynika to nietylko z formalnych konsekwencyj malarstwa lecz i ze sposobów notowania dzisiejszych zjawisk wizualnych. Zmienność rzeczy musiała skierować naszą uwagę na pewne prawa, według których te zmiany się odbywają. Coraz głębiej docieramy do ośrodków zjawisk i lepiej poznajemy ich istotę, wyrażoną w niezmienności rządzących tu funkcyj. W rozwoju malarstwa tę drogę znaczyły etapy przejścia od surowego naturalistycznego odtwarzania rzeczy całych do skondensowania ich formy w postaci najistotniejszych szczątków.

Uzyskana przez to w opisie zewnętrznego kształtu ekonomja spotęgowała znacznie potencjał plastycznego fluidu, rozsiewanego przez kształty skondensowane, co spowodowało w konsekwencji dalszy rozwój sztuki — przejście od malowania treści rzeczowych do treści psychicznych.

Ostatni etap ewolucji, dotyczący malarstwa stanów psychicznych, musiałby doprowadzić do szybkiego wyjałowienia gruntu i zbyt subjektywnych rezultatów, gdyby podstawą istnienia tej sztuki nie było ciągłe studjum zmienności życia i konkretyzacja jej założeń, zadeklarowanych w postaci tematu obrazów. Jeżeli można mówić o celach sztuki, to usiłowaniem dzisiejszego malarstwa, jak wspominaliśmy, jest nawiązanie bezpośredniego kontaktu z widzem, przez poznanie wszystkich zasobów jego wzrokowego postrzegania. Przez zapewnienie sobie stałej pożywki, uzyskiwanej ze wspólnego dla wszystkich podłoża życia, surrealizm pragnie ustrzec się przed konsekwencjami niedawnej spekulatywnej twórczości, która, przez całkowite zatarcie prowiniencji kształtów geometrycznych, musiała oprzeć swe działanie wyłącznie na sugestji stosunków logicznych. Te zaś przetransponowane na malarstwo zatracają nawet swój atut najważniejszy — objektywizm i jasność, po-

nieważ odbiór wrażeń wzrokowych nie może się odbyć z pominięciem progu czuciowej wiedzy, na mocy której formy abstrakcyjne ukazują się najczęściej w niezamierzonej szacie embrjonów konkretnych kształtów i sugerują całkiem niezamierzone uczucia.

Zadaniem nowej sztuki jest dokładne poznanie tych ukrytych sprężyn zarówno w celu eliminowania niepożądanego działania jak i dlatego, by jednocześnie z całą siłą poruszać pokłady bezpośrednich sugestyj dla wzmocnienia odbioru w pewnym kierunku. Racjonalistyczny charakter tego badania, mimo emocjonalnych przesłanek, zapewnia temu procesowi pomyślne wnikanie wgłąb twórczego i odtwórczego podglebia, które bez stabilizowania się w postaci pewników wiedzy szybko uległoby dezorjentacji.

Jeżeli niedawne pozycje abstrakcji geometrycznej wywoływały częstokroć nieporozumienia u widza, to jednak wartość tej poniekąd kameralnej sztuki dla samych malarzy można sprowadzić do zalet niezawodnej busoli. Otwarta bowiem postawa dzisiejszego artysty wobec nieprzebranego mnóstwa form życia ma wiele ze spokoju człowieka, który dostatecznie ufa swej orjentacji i wiedzy zdobytej w dawniejszej służbie. Tejże sprawie samodyscypliny służy również temat, który malarz obiera dla obrazu. Zamierzona przez to konkretyzacja zespołu form ma na celu spotęgowanie działania poszczególnych kształtów, ponieważ ich sugestja potęguje się przez sugestję obrazu jako całości i odwrotnie. Przez temat malarz przywołuje widza niejako na świadka swoich dróg i użytych środków i uprzedza jego potrzebę konkretyzacji wrażeń. Jeżeli zaś przywołamy na pamięć osobliwość tych wrażeń, ich spekulatywno-wizyjną jedność w wielości i skondensowany wyraz, to zrozumiemy, że nowe wzruszenia realizowane być mogą jedynie przez formy, których przez zwiększenie potencjału działania dostarcza wyłącznie sztuka abstrakcyjna.

INTEGRALIZM MALARSTWA ABSTRAKCYJNEGO

Władysław Strzemiński

Częste są twierdzenia, że abstrakcyjność malarstwa lub jego nieabstrakcyjność jest jedynie kwestją tematu i że nie wywiera żadnego wpływu na taki lub inny charakter formy, że kładąc cały nacisk na formę, musimy uznać wybór tematu za sprawę prywatną i subjektywną każdego poszczególnego malarza. Każdy malarz, jako punkt wyjścia wybiera taki lub inny temat. Z tego tematu wyczerpuje jego zawartość plastyczną, dając w ten sposób na obrazie ekwiwalent plastyczny natury widzianej. Temat jest jedynie punktem wyjścia, jest koniecznością nieuniknioną, jest gruntem, z którego czerpie swe soki, by je przetworzyć na coś zgoła innego: wrażenia, wywierane przez naturę, przetworzyć na wrażenia czysto malarskie. Im więcej ich jest, im czystsza jest malarskość tych wrażeń, tem dalej usuwa się w cień to podłoże przedmiotowe, ponad które się wznosi dzieło sztuki plastycznej. Lecz temat, aczkolwiek ukryty i niewidzialny, istnieje i jest właściwie warunkiem koniecznym dzieła sztuki.

A w sztuce abstrakcyjnej? Z czego ona czerpie swe elementy plastyczne... z niczego?

Zagadnienie formy jest przedewszystkiem zagadnieniem budowy. Budowa stanowi wynik czynności, zmierzającej do nadania obrazowi jaknajwiększej jednolitości. Mówiąc o jednolitości obrazu, musimy rozróżnić dwa składniki z jakich on się składa: związek kształtów pomiędzy sobą i związek kształtów z tą ograniczoną płaszczyzną płótna, na jakiej obraz jest malowany.

Stwierdzając, że forma jest jedynym środkiem oddziaływania w plastyce, podnosząc wymagania względem niej, musimy w konsekwencji zmierzać do b u d o w y a b s o l u t n e j, która dopiero może dać najwyższą doskonałość i czystość formy. Budowa absolutna jest nierozerwalnym związkiem kształtów pomiędzy sobą, a jednocześnie związkiem tych kształtów z przestrzenią, na jakiej je umieszczono: z powierzchnią płaską płótna i z prostokątem brzegów obrazu. Dopiero w tym związku uzyskujemy zespolenie wszystkich elementów obrazu, czyli a b s o l u t n ą c z y s t o ś ć f o r m y.

Te wymagania absolutnej czystości malarstwa nie idą w parze z dążeniami realistycznemi. Dążenia do naśladowania przedmiotów na obrazie powodują mniejszą gatunkowo doskonałość formy malarskiej i rozbijają jednolitość budowy.

1) Płaskość powierzchni obrazu jest czynnikiem decydującym o charakterze jego kształtów. Z powierzchnią płaską łączyć się mogą jedynie kształty płaskie. Kształt płaski przylega wszędzie z jednakową dokładnością do płaszczyzny obrazu. W związku z tem stoi sprawa szczerości i prawdy w malarstwie nowoczesnem. Malarstwo nie imituje, lecz jedynie stwierdza stan rzeczywisty; na płaską powierzchnię obrazu nie nalepia

bas-reliefu wypukłych brył i nie drąży w tej powierzchni dziur na rozległe horyzonty. Malarstwo nowoczesne nie fałszuje rzeczywistej natury obrazu; stwierdza istniejącą w rzeczywistości jego płaskość i, z tego założenia wychodząc, kształtuje obraz jako rzecz płaską. Zamiast złudzenia daje realną rzeczywistość powierzchni płaskiej.

Historję malarstwa z ostatnich lat 50 w poważnej części możemy określić jako wysiłek, zmierzający do rozwiązania dualizmu bryły przedmiotu, namalowanego na obrazie i płaskiej powierzchni obrazu. Czasami w tym celu upraszczano kształt przedmiotu, sprowadzając go do sylwetkowej plamy barwnej (Beardslay, Gauguin, Matisse). Czasami jednak to rozwiązanie nie mogło zadowolić, gdyż zmuszało do odtrącenia wielu elementów, wzbogacających formę. W tym drugim wypadku bryła, odtworzona na płótnie, składała się z kilku takich elementów formalnych, z których każdy się łączył z płaszczyzną obrazu. Do tych sposobów należą: bryła, składająca się z szeregu płaskich kolorowych plamek (pointille); przerywanie linji konturowej i związane z tem przesiąkanie koloru z przedmiotu do tła i odwrotnie (Cezanne i kubizm początkowy); niezależność koloru od linji, tak że płaska plama koloru i płaska linja rysunku, wiążąc się każda zosobna z płaską powierzchnią płótna, w połączeniu dają ekwiwalent wypukłej bryły; sprowadzenie materji — przestrzeni do kilku odmian faktury, zestawienie tych odmian daje wyciąg wrażeń przestrzennych, każda jednak płaszczyzna fakturowa przylega całkowicie do powierzchni płótna.

Ewolucji tej nie możemy uznać za ostateczną. Obraz, składający się z płaszczyzn, nie tworzących jednak płaskiej powierzchni integralnej, nie jest zbudowany, i dualizm powierzchnia-przestrzeń nie jest rozwiązany.

Z postulatu jednozgodności wszystkich elementów obrazu wynika, że płaskiej powierzchni płótna powinna odpowiadać płaskość obrazu, jako całości. Tej płaskiej dwuwymiarowej naturze obrazu nie odpowiada trójwymiarowość natury. Pragnąc mieć na obrazie ekwiwalent natury, musimy wprowadzić wymiar trzeci (głębi), chociażby najbardziej potencjonalny i ukryty. Wyobrażenie natury może się składać z elementów płaskich, lecz wszystkie razem nie dają jednolitej powierzchni płaskiej, rozbijają jednolitą płaszczyznę płótna i uniemożliwiają osiągnięcie budowy organicznej.

Stałe zagadnienie kubizmu w jego wszystkich odmianach: płaskość obrazu wobec natury trójwymiarowej, kubizm wcześniejszy usiłuje rozwiązać przez sprowadzenie bryły przedmiotu do linji i cienia. Kubizm obecny rozkłada przedmiot na linję i plamę.

2) Z postulatu płaskości całej powierzchni obrazu wynika, że obraz nie powinien się dzielić na kształty i tło, t. zn., że powinien stanowić jeden plan przestrzenny. Jest jednak główną cechą natury, że się składa z rozmaitych planów przestrzennych. Wprowadzając do obrazu naturę, rozbijamy jego płaszczyznę na szereg planów przestrzennych.

3) Obraz, odcięty ramą od otoczenia stanowi powierzchnię, która się nie łączy z tem, co jest poza obrazem. Obraz stanowi świat, zamknięty sam w sobie i rozciągający się do brzegów płótna, poza któremi urywa się logika jego budowy. Tej budowy całkowicie zamkniętej w sobie nie możemy uzyskać, o ile do obrazu wprowadzimy naturę. To, co obraz zawiera, musi być całkowicie umieszczone w jego granicach. Nie możemy sobie jednak wyobrazić takiego wkomponowania natury w obraz, przy któremby każdy przedmiot był umieszczony całkowicie. Zawsze jakikolwiek przedmiot lub tło zostają ucięte przez brzeg obrazu. I to jest zrozumiałe: natura, jako całość, jest ciągła i nieskończona i każdy podział natury przecina przez pół jakąkolwiek jej część. Postulat zamkniętej w sobie czworokątnej budowy obrazu jest niewspółmierny z ciągłością natury.

4) Naturę poznajemy przez rozróżnienie jej poszczególnych części. Tem lepiej odróżniamy od siebie dwa jakiekolwiek przedmioty, im większy kontrast istnieje pomiędzy niemi. Stałą cechą natury jest p r a w o k o n t r a s t ó w. Opierając się na tem prawie powinny być zbudowane ekwiwalenty plastyczne natury, ponieważ czynność nasza w stosunku do natury jest czynnością rozróżniania i podziału. Budując jednak obraz według zasad budowy organicznej, musimy dążyć nie do podziału obrazu, nie do powiększania napięcia formy w jego poszczególnych częściach, lecz do zbiorowej jednolitości całego obrazu.

Z powyższego wynika, że kwestja realizmu w malarstwie nowoczesnem nie może być rozstrzygnięta tak łatwo, że sposoby formy, wytworzone przez nowoczesne malarstwo abstrakcyjne, nie dają się nagiąć do malowania natury. To jest zresztą zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że są narzędziem do osiągnięcia innego celu: budowy absolutnej. Formy, wynalezione dla zbudowania budowy absolutnej, mają inny sens, inny charakter, niż to

jest potrzebne dla ujęcia natury w formę malarską, jak zresztą samo pojęcie budowy absolutnej jest czemś zgoła niewspółmiernem z jakąkolwiekbądź taką lub inną wizją fragmentarycznej natury.

Zastrzegam, że w danym wypadku mowa jest nie o kubiźmie, który zawsze był ekwiwalentyzacją natury i który nie dążył nigdy do budowy absolutnej, nie o surrealiźmie z jego nastawieniem emocjonalnem, lecz wyłącznie o tych trzech konstrukcyjnych kierunkach sztuki abstrakcyjnej, jakie znamy: suprematyźmie, neoplastycyźmie i uniźmie.

W tych trzech odmianach sztuki abstrakcyjnej, zmierzających do celu wspólnego: budowy absolutnej i w mniejszym lub większym stopniu ją osiągających, przekonamy się, że charakter poszczególnych kształtów, system ich wiązania, jak również i syntetyzujący cel dążeń nie znajduje dla siebie odpowiednika w systemie analitycznego wnikania w świat przedmiotów natury. Abstrakcyjność malarstwa nie jest jedynie kwestją tematu. Ten, pozornie biorąc, temat ma tę właściwość, że wpływa na formę, podporządkowuje ją sobie, wytwarza taką, a nie inną.

Wniosek: abstrakcyjność malarstwa jest zagadnieniem przedewszystkiem formy i selekcji jej składników.

Budowa syntezy wzrokowej ma na celu całkowitą jedność wszystkich elementów obrazu. Tej budowy nie możemy pogodzić z takiem lub innem odtwarzaniem natury, gdyż jej kierunek dążeń wynika z założeń wręcz odmiennych. Sposoby i systemy kształtowania malarstwo abstrakcyjne czerpie nie od zewnątrz, nie przez dostosowanie się wzajemne systemu plastycznego i natury widzialnej — lecz od wewnątrz, z praw swojej logiki, z obserwacji i studjowania zjawisk, powodujących łączność wszystkich elementów obrazu, jego jedność i organiczność.

Ta organiczność i logika wewnętrzna określają stanowisko obrazu abstrakcyjnego w stosunku do innych zjawisk natury.

Nie realizm iluzoryczny odbicia w lustrze i nie realizm malarskich ekwiwalentów natury, lecz realizm prawdziwy rzeczy takiej samej jak szereg innych. Przełamanie iluzjonizmu i osiągnięcie realizmu prawdziwego jest zasługą malarstwa abstrakcyjnego. Droga jego rozwoju prowadzi nie w stronę iluzjonizmu odtwarzania natury, lecz w kierunku oczyszczania malarstwa od pozostałości iluzjonizmu.

Jak malarstwo iluzjonistyczne czerpało elementy plastyczne z otaczających przedmiotów natury, tak malarstwo konkretnego realizmu abstrakcyjnego czerpie swe elementy z myśli plastycznej, zmierzającej do realizacji obrazu, jako jednostki organicznej w szeregu innych zjawisk życia i opartej o ścisłe prawa budowy plastycznej.

NA MARGINESIE WYSTAWY SOWIECKIEJ

Karol Hiller

Wystawa sztuki sowieckiej. Czy już sama wiadomość o jej otwarciu u nas nie była w stanie poruszyć ciekawości ludzi nawet wobec sztuki obojętnych? Wszak była to wieść bezpośrednia o życiu twórczem Z. S. S. R., najautentyczniejsza w powodzi faktów, spreparowanych mniej lub więcej szczęśliwie na powszechny użytek. Tak mniej więcej rozumował każdy, kto na własny rachunek chciał wyrobić sobie pewne zdanie o twórczości Sowietów i odwiedził w tym celu wystawę.

Ciekawość, troska, lęk, wreszcie uprzedzenia in plus i in minus, składały się na tak szeroki rejestr zainteresowania naszego społeczeństwa, że wystawa musiała być rekordem kasowym w dziedzinie propagandy sztuki i była tem naprawdę.

Kogo zadowoliła i z jakich powodów tego rozstrząsać nie będę. Chcę natomiast powiedzieć dlaczego nie mogła zadowolić tych wszystkich, którzy na wystawę plastyki przychodzą z wymaganiami, pozostającemi w zgodzie z warunkami tej sztuki. Otóż z całą stanowczością twierdzić wolno, że wystawa była chybioną manifestacją plastyki rosyjskiej, gdyż wszystkie jej atuty były wygrywane na marginesie sztuki. Nie była atrakcją, wręcz przeciwnie, — głęboko rozczarowała.

Wiem, że w tem miejscu ludzie, skłonni do pochopnych określeń, pomyślą sobie iż bronię stanowiska sztuki dla sztuki. Nic bardziej błędnego. Przeciwnie, pragnę nawet podkreślić jak nieudolne odbicie w reprezentowanej plastyce znalazła powaga budownictwa Z. S. S. R.

Mówiło się dużo w Rosji dzisiejszej o roli stalugowego malarstwa. W dyskusjach i artykułach dociekano przyczyn rozwoju i upadku sztuki stalugowej. Wskazywano na

to, że w czasach rewolucji niema miejsca na obraz, ponieważ prywatny człowiek go nie kupi, a państwo jeszcze nie potrzebuje. Przeciwstawiano obrazowi plakat i proklamowano wyjście sztuki na ulicę. Plakat święcił triumfy, gdyż zadawalał w równej mierze artystów jak i masy.

Orgjastycznemu wyżywaniu się artystów w plakacie jednak przeciwstawiła się wnet sprawa, której w gorączce walki politycznej jakgdyby nie dostrzeżono.

Wypłynęło najaw zagadnienie formy plastycznej, gdyż stwierdzono powszechnie, że artyści, czyniąc zadość wymaganiom tendencji i agitacji, dostarczali jednak plakatów w formie zbyt różnych. Słowem, po rozważaniach nad zewnętrzną agitacyjną sprawą plakatu, którą załatwiono nieproblematycznie, zaczęto zastanawiać się nad kwestją jego formy, jako wytworu sztuki. W taki to sposób odwieczny konflikt pomiędzy tem „co malować" i „jak malować" został odkryty również w sztuce, którą gwoli zewnętrznej tematyki wytworów, nazywano proletarjacką. Było to w roku 1920—21.

Od tego czasu minęło dwanaście lat lojalności artystów względem państwa, a głuchej walki o istotne wartości w obrębie samego malarstwa. Nieinaczej jak gdzieindziej staczano boje o nową sztukę i jak wszędzie natrafiano na sprzeciwy. Taki już jest porządek rzeczy, i nie zdziwiłoby to nas bynajmniej, gdyby ten stan walki znalazł jakikolwiek wyraz na wystawie w Warszawie. Nic z tego, chociażby w przybliżeniu. Co więcej, sądząc z wystawy, możemy uważać wszystkie zdobycze rosyjskiego futuryzmu, suprematyzmu i konstruktywizmu za niebyłe. I tak wygląda jakgdyby cały impet sztuki nowoczesnej, który przez ważkość swej formy plastycznej tak wydatnie poparł rewolucyjną misję Sowietów, już nie dotrwał do roku wystawy reprezentacyjnej.

Gdyby tak było naprawdę, wówczas należałoby Z. S. S. R. uważać za jedyny kraj na świecie, w którym nastąpiło raptowne zahamowanie rozwoju sztuki. Absurd takiego twierdzenia jest zbyt widoczny, aby nie szukać tych przyczyn gdzieindziej.

Jest ich kilka. Przedewszystkiem nie należy zapominać czem naogół są podobne wystawy, urządzane przez różne państwa u obcych. Wiemy przecież ile czynników składa się każdorazowo na to, aby obraz takiej ekspozycji wypadł jaknajgorzej pod kątem widzenia dobrej sztuki. Niewątpliwie zasadniczym zamiarem komisarzy wystawy sowieckiej było przedłożenie Zachodowi czegoś w rodzaju dużej księgi z obrazami, ilustrującemi wielostronny wysiłek budownictwa ich kraju. Dlatego też poświęcono doraźnie ilustratywnemu charakterowi wystawy wszystkie objekcje, które się nastręczyć mogły od strony artystycznej, przez co zupełnie chybiono celu wystawy, jeżeli brać pod uwagę opinję poważniejszej części społeczeństwa zarówno u nas jak i w innych krajach, gdzie ją zademonstrowano. Na Zachodzie od kilku lat z wielkiem zainteresowaniem wypatrywano wieści, dotyczących rozwoju sztuki w kraju, który od początku swych rządów otoczył rozumną opieką artystów. Spodziewano się, że wytężona praca twórcza całej ludności Rosji znajdzie odpowiedni wyraz również i w plastyce. Dlatego też rozczarowanie było tak wielkie kiedy nieomal u wszystkich wystawców stwierdzono kompletny brak ambicji i wysiłku w kierunku twórczym. Eksponaty naogół nie usprawiedliwiały swych dużych rozmiarów i w najlepszym wypadku okazały się plakatami, których niefrasobliwa nuta spychała raz jeszcze istotny sens malarstwa na ślepy tor literackiej opowieści. Raziły nie temat obrazów i ich tendencja, lecz zgodność wystawców i niektórych teoretyków sztuki sowieckiej co do sposobów odtwarzania teraźniejszości, szczególnie wówczas kiedy ci twierdzili, że dla odmalowania rzeczywistości sowieckiej nadaje się najlepiej szczuplutki zasób środków jednoplanowego naturalizmu „pieredwiżników" z końca ubiegłego wieku. Do tego wniosku dochodziło się drogą interesujących rozważań dialektycznych na temat rozkwitu i upadku burżuazji i jej sztuki, ale z zupełnem poniechaniem rzeczy tak ważnej jak kwestja przyrodzonych właściwości plastyki, co od czasu badań Fritszego należy poczytywać za poważne uchybienie zwłaszcza w estetyce sowieckiej. Proklamując sztukę „zrozumiałą" wierzono niezbicie, że w ten sposób służy się masom, lecz napewno nikt sobie nie zdawał sprawy gdzie i w czem szukać należy utylitarnego sensu sztuki, a najmniej o tem mieli pojęcia artyści. Zresztą ci ostatni, z których większość należy do najmłodszej formacji sztuki sowieckiej, olśnieni łatwością fotografizmu i własną odwagą, wcale nie mieli powodów użalać się na organizatorów wystawy, gdyż ta poszła całkiem po ich myśli. Tego, co nie zdołałaby wytworzyć reżyserja kierowników, tego dokonaliby na wszelki wypadek nie obciążeni wiedzą i rozwagą wystawcy, chociaż to wypadłoby może przy udziale kilku dobrych malarzy, nieco mniej przekonywująco... W każdym razie z dyletanckim charakterem wystawy należało się zgóry liczyć, jeżeli się wzięło pod uwagę do

jakiego stopnia masowy napływ ludności do miast musiał, chociażby chwilowo, obniżyć poziom sztuki sowieckiej.

Każda epoka tworzy swój styl, lecz twierdzić można z całą pewnością, że nie tworzą go w malarstwie sowieckiem ci, co na wystawie zademonstrowali swoje prace. W dziejach kultury, nawet przy zastosowaniu najlepszej metody, obowiązuje znajomość rzeczy dawnych i dzisiejszych. Dopiero przy tem uwarunkowaniu nabierają znaczenia zarówno cechy istotnie nowe, jak i te, które innym służyły czasom. Bez tej świadomości czasu i miejsca u człowieka twórczego wytwarza się dokoła niego próżnia, którą łatwo, idąc drogą najmniejszego oporu, napełnić materją bylejaką. Przeciętny malarz w Rosji, pozbawiony obecnie kontaktu z zagranicą, poczytuje sobie niekiedy za nowatorstwo rzecz, którą gdzieindziej w formie doskonalszej załatwiono już dawno, lub też uprawia jakiś kierunek znany, o którym ma tylko słabe pojęcie. Cóż dziwnego, że praca jego, pozbawiona głębszej kultury malarskiej, oscyluje dokoła łatwizn naturalizmu, podlewanego zlekka i niepewnie sosami wszystkich odcieni postimpresjonizmu, o którym wie się najwięcej. To też niechlujna rozpadowa plama, bez tendencji ku strukturze, spotykana na większości płótnach wystawców, służy tu raczej myślom destrukcyjnym niż chwale nowej budowy życia. I w tem leży sedno tej nadwyraz antyspołecznej i antyproletarjackiej sztuki, która chce swoją nicość zasłonić sentymentalnym obrazkiem z przed czterdziestu lat.

Dla uniknięcia nieporozumień podkreślam raz jeszcze, iż każde działanie sztuki, świadome czy nieświadome, uważam za działanie społeczne. Wracając do niefortunnej wystawy chcę uzasadnić dlaczego uważam ją za poważny błąd propagandy sowieckiej. W umyśle widza na Zachodzie po oświadczeniach w przedmowie katalogu do wystawy, po przeczytaniu artykułów informacyjnych i zlustrowaniu samej wystawy musiała powstać przykra koncepcja, że prócz nieznajomości terenu sztuki u obcych (czego napewno powiedzieć nie można o polityce sowieckiej) wchodził tu jeszcze w grę starannie ukrywany, acz całkiem wyraźny, kompleks, dotyczący niższości kultury proletarjackiej. Skąd bowiem to skwapliwe nawiązywanie do kultury mieszczańskiego malarstwa Rjepinych skoro nie miałoby się przeświadczenia o wyższości stworzonej przez niego formy w porównaniu z niewielkiem wprawdzie ale już własnem doświadczeniem sztuki rewolucyjnej. Pojęta w ten sposób akcja rozbudowy kultury proletarjackiej upodabnia się do buszowania w koszu bułek, jeżeliby się miało wybierać te najładniejsze z wyglądu, nie badając stopnia ich czerstwości.

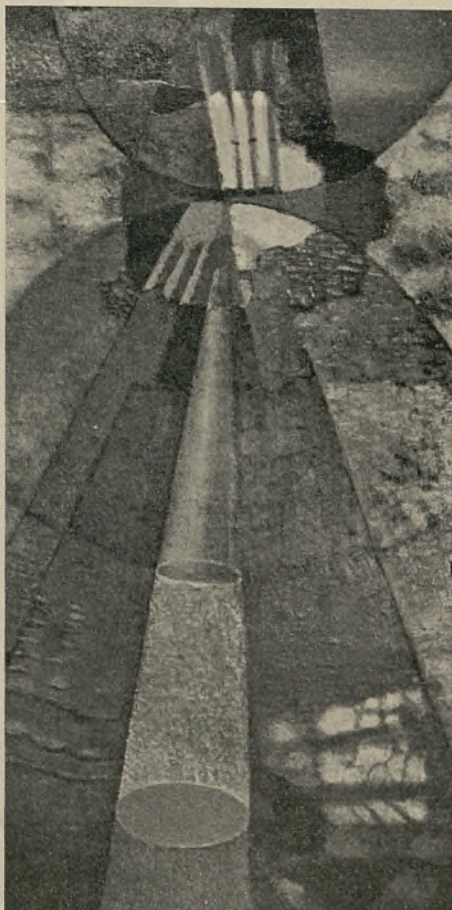
Niestety czy na szczęście kultura proletarjacka, jak i każda inna, która ją poprzedziła, będzie musiała przetrawić na swój sposób, nie przebierając, wszystko co jej pozostawiła przeszłość, aby ją przewyższyć. Wyższość form kultury proletarjackiej, jako późniejszej, uzasadni dopiero twórcza praca artystów, dziś outsiderów, którzy na szczęście nie posiadają kompleksu mniejszościowego ludzi, kierujących obecnie losami sztuki w Sowietach. W tej ciężkiej pracy nie pomogą żadne ułatwienia i skróty (odgrzewane bułki) i nie da się pominąć również chlubna karta rosyjskiego modernizmu.

Mówiąc wyżej o mimowolnie ujawnionym kompleksie organizatorów wystawy, wyczerpałem dopiero pierwszy punkt ich antyspołecznego działania. Drugi czyn, tak samo niezamierzony i prawdziwy jak i pierwszy, polega na sugerowaniu fałszywych przesłanek dotyczących roli i wartości malarstwa, jako odrębnej i specyficznej sztuki. Kierowanie uwagi społeczeństwa, szczególnie mało wyrobionego, na wartości opisowo-literackie w obrazie, degraduje stalugową pracę do roli powiększonej ilustracji książkowej i sprawia, że marnuje się przytem nieproduktywnie czas i materjał. Gorsze jednak od strat materjalnych i chwilowego zamroczenia u artystów są wynikłe stąd opaczne sądy o malarstwie u widzów. Tę ciężką przewinę można zidentyfikować tylko z długotrwałym w skutkach okradaniem społeczeństwa z możliwości jego kultury wzrokowej. To nic, że to krzywda niezamierzona — skutek jej jest przez to niemniejszy. Nawet u nas mieliśmy i mamy dotychczas sposobność notowania szkodliwego wpływu wystawy sowieckiej na umysły mniej świadome i odporne zarówno wśród artystów jak i szerszego społeczeństwa.

Wszystko co wypowiedziałem i co wraz ze mną raczej zdziwiło niż zadziwiło kulturalnego widza na Zachodzie po zwiedzeniu wystawy sowieckiej — uczyniłem z myślą, aby w formie ukrytej przesłać słowa otuchy dla tych pominiętych, którzy w świadomości swego obowiązku tworzą już dzisiaj formę zdolną ogarnąć ambicje nowego społeczeństwa. Czyż można bowiem na serjo przypuścić, że stać się to może, biorąc za podstawę bierny naturalizm, jako metodę do notowania zjawisk plastycznych?



ALEKSANDER CZECZOT



KAROL HILLER



KATARZYNA KOBRO



JÓZEF KOWNER

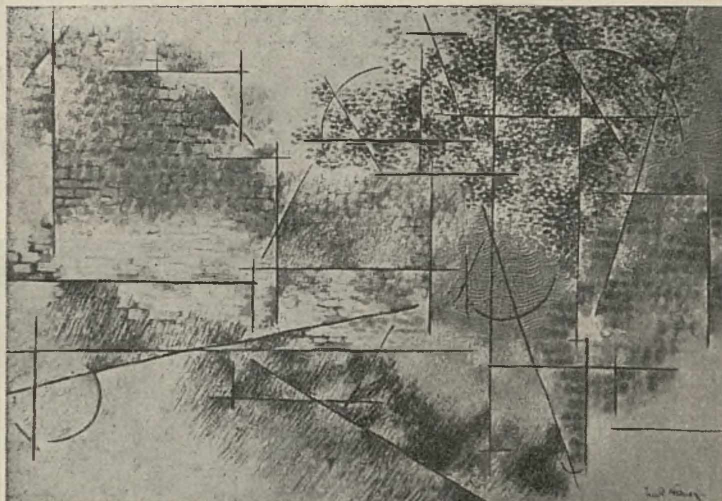
Naturę sprowadziłem do podstawowych elementów plastycznych.

W porównaniu do impresjonistów, kierujących się w swej twórczości głównie deformacją barwy, t. zn. operujących jaskrawemi kontrastami, prace moje są utrzymane ra-

czej w kontrastach czarno-białych, przyczem dominującą barwę obrazu utrzymuję w tonie szarobronzowym.

W pracach impresjonistów daje się zauważyć przewaga teorji. U mnie natomiast dużą rolę odgrywa nastrój psychiczny, i to tłumaczy w pracach moich wybór tematu i kompozycji. Dokładne początkowo linje rysunku stopniowo zatracam lub deformuję dla podkreślenia kompozycji i otrzymania miękkości tonu.

Józef Kowner



JERZY KRAUZE

Sztuka naśladownicza krępuje twórczość i indywidualizm twórczy w sztuce naśladowniczej nie ma żadnego związku z tem co się wokoło nas dzieje (jest przeżyciem jednostki. Dzieło sztuki musi być faktem samym w sobie, poddanem pod prawa jednakie dla wszystkich objawów twórczości, powstałych na skutek czynnej wyobraźni artysty — a nie kopją już istniejących rzeczy.

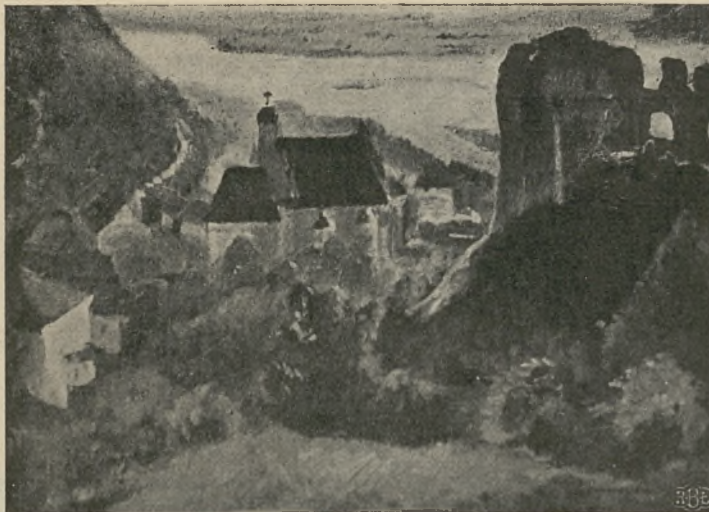
Cechą charakterystyczną naszej epoki jest dążenie do ładu, twórcza świadomość, precyzja.

Publiczność przyzwyczajono do oglądania: „pięknie wyszywanych“ koszulek huculskich, równie „pięknych“ parzenic na portkach góralskich, zalanych słońcem, niczem złotem, lub „jajecznicą“ krajobrazów. Gdzieniegdzie widzimy jeszcze obrazy w pięknych ramach, ilustrujące nam ułanów w „szalonej pogoni“ za „zmykającymi“ kozakami, choć ani rusz nie mogą uciec poza ramy obrazu. Powróćmy do rzeczywistości i zapytajmy czy te „koszulki“, portki, krajobrazy itp. mają coś wspólnego z życiem które nas otacza?

Jeśli dzieło sztuki ma być faktem samym w sobie, a jednocześnie związanem z dążeniami naszej epoki — musi ono podlegać prawu warunkującemu układ fizyczny wszechświata. Prawo to w twórczości naukowej nakazuje zachowanie z porządku naturalnego ideę funkcji bez zajmowania się naśladownictwem organów, które jej odpowiadają (samolot-ptak, maszyna-człowiek). W twórczości plastycznej zachowujemy z porządku naturalnego ideę równowagi stosunków i proporcyj, nie troszcząc się o naśladowanie form, które jej tę ideę odkryły.

W reprodukcji tu umieszczonej konstruowałem obraz posługując się wymiarami widzianemi w naturze. Systemem łączenia tych pierwiastków jest tu kontrast — kontrast barwy, faktury, linij i proporcyj. Zamiast odzwierciedlania zewnętrznego piękna — dążyłem do uporządkowania malarskich elementów znajdujących się w naturze, w następstwie czego uzyskałem nowy stosunek i porządek tych elementów: prostotę i wyrazistość geometryczną.

Jerzy Krauze



JULJA
KWAPISZEWSKA



HELENA
LORIA



SARA
MAJEROWI-
CZÓWNA



ANIELA MENKES

Utrzymanie równowagi całości obrazu przez skontrastowanie barw i kształtów jest najaktualniejszem mojem zagadnieniem artystycznem.

Z samej natury obrazu (dwuwymiarowej) wypływa dążenie do unikania perspektywicznej głębi, dążenie do otrzymania jednoplanowości odpowiadającej zarówno założeniu obrazu, jak i nowoczesnej architekturze, z którą malarstwo jest ściśle związane. Chociaż obrazy mają podłoże przedmiotowe, celem obrazu nie jest bezpośrednie odtworzenie przedmiotu, przedmiot staje się jedynie punktem wyjścia: jest kształtem umieszczonym przez logikę obrazu w konkretnie oznaczonem miejscu, koniecznym dla kompozycji i nieusuwalnym.

Zagadnienie kolorystyczne jest najważniejszem zagadnieniem formy. Intensywna plama kolorowa o określonym ciężarze zaciekawia przez swą wielobarwność, uzyskaną zarówno przez niejednolitą fakturę, jak i przez różnicę koloru coraz to drobniejszych płaszczyzn. Pojęcie barwy, jako takiej, nie istnieje, istnieje natomiast zależność koloru od koloru, stąd umieszczenie na płaszczyźnie obrazu każdej najmniejszej plamy barwnej ma swe znaczenie w obrazie. Jeżeli od położenia plamy barwnej na powierzchni obrazu nie zmienia się siła koloru obrazu — plama jest zbyteczna. Unikanie efektów świetlnych wypływa z pojęcia nierozerwalności obrazu; światłocień stanowi kontrast kolorów i należy traktować go, jako plamę kolorową o większej lub mniejszej sile.

Wyciąganie słusznych wniosków z poprzednich prac stwarza dążenie nie do rozwinięcia „własnego stylu“ — tego szablonu, polegającego na powtarzaniu raz stworzonych (namalowanych) i stale powtarzanych szematów — lecz stwarza konieczność rozwiązywania coraz to innych zagadnień malarskich.

Aniela Menkes

Nasza zawartość wzrokowa, t. zn. ilość wrażeń wzrokowych uświadomionych przez nas — nie pozostaje ta sama, lecz rozwija się w ciągu znanej nam historji ludzkości. Ten sam proces odbywa każdy poszczególny człowiek w rozwoju od niemowlęcia do swej pełnowartościowości dorosłej, zatrzymując się przeważnie na jakimkolwiek z etapów, znanych już z historji malarstwa.

Dość wczesnym typem zawartości wzrokowej jest dostrzeganie odosobnionych przedmiotów, zabarwionych każdy na swój kolor lokalny i odciętych nieprzekraczalną granicą konturu. Ten typ panował w gotyku i wczesnym renesansie, osiągając tam swój rozkwit.

Rozszerzeniem poprzedniej zawartości wzrokowej było spostrzeżenie gry cienia na wygięciach przedmiotów i zacierania cieniem sztywnych poprzednich konturów.

Dalszym krokiem było spostrzeżenie, że kolor jednego przedmiotu oddziaływuje na kolor drugiego, że wskutek wzajemnego wpływu barw w naturze — istnieje kolorowa współdźwięczność natury jako całości (Impresjonizm, wiek XIX).

Obecnie, wraz z kubizmem, wiemy, że nietylko kolory wywierają wpływ wzajemny, lecz również kształty. Przy przenoszeniu spojrzenia z jednego przedmiotu na drugi — zachowuje nasza siatkówka ślad przedmiotu poprzedniego, i jego formę łączy z formą przedmiotu następnego, umożliwiając kompozycję obrazu o niezmiernie rozszerzonej skali rytmu. Forma przestała być cechą izolowanych od siebie jednostek natury. Widzimy nie szereg odosobnionych przedmiotów, lecz wizję malarskiej ciągłości świata i wzajemnego wpływu każdego z elementów formy na wszystkie inne. W tem przenikaniu się wzajemnem zanikają elementy wzrokowe podobne i pozostają tylko cechy kontrastujące, tworzące ciągłość materji i formy.

Obraz abstrakcyjny jest świadomem uporządkowaniem i oczyszczeniem metod kompozycyjnych, wynikających z podłoża danej zawartości wzrokowej. Przez tę celowość systemu osiąga on większą przejrzystość i jednolitość niż w bezpośredniem zetknięciu ze złożonością i przypadkowością natury. Ci, którzy przypadkowość i bogactwo uważają za synonimy — owszem, dla nich obraz abstrakcyjny jest zubożeniem malarstwa, ponieważ nie daje nieprzewidzianej nieraz komplikacji i niespodzianki. Jego celem jest organizacja w system danych zdobytych przez naszą zawartość wzrokową.

Samo się przez się rozumie, że każdy następny obraz abstrakcyjny ma rację bytu o tyle, o ile zdobywa nowe dane w stosunku do obrazu poprzedniego. Dlatego obraz abstrakcyjny należy malować jedynie wówczas, gdy artysta ma w nim co do powiedzenia.

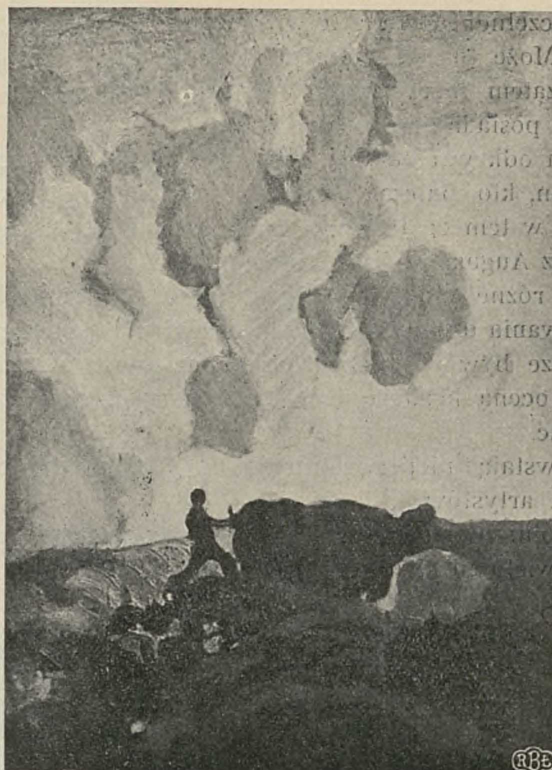
To — sądzę — usprawiedliwia malowanie nietylko obrazów abstrakcyjnych lecz również — obok nich — obrazów, powstających z kontaktu z naturą — jako stadjum odpoczynkowego lub eksperymentalnego.

Na obrazie, zreprodukowanym obok, punktem wyjścia była natura: rękawiczka wełniana, pudełko gilz i paczka tytoniu, leżące na stole w pokoju. Celem powiązania tych przedmiotów z ogólną płaszczyzną obrazu sprowadziłem ich formę do elementów, dających się ująć, jako elementy płaskie: linji, płaszczyzny koloru i płaszczyzny fakturowej (rękawiczka). Wzajemne oddziaływanie formy tych przedmiotów wyraża się w zaniku elementów podobnych i występowaniu elementów kontrastujących (np. fakturowa, rozpływająca się plama rękawiczki obok geometrycznego prawie linearyzmu pudełka do gilz). Im więcej elementów kontrastujących wydobywa się z natury, tem większe jest ogólne napięcie formy obrazu. Lecz najwięcej mnie pociągała w danym obrazie rytmika uderzeń plam wskutek różnicy ich siły koloru.

Władysław Strzemiński



WŁADYSŁAW
STRZEMIŃSKI



ZENOBJUSZ PODUSZKO



MAREK SZAPIRO

Artysta w większości wypadków nie uświadamia sobie jakie procesy psychiczne poprzedziły lub towarzyszyły powstaniu danego dzieła sztuki.

Poszczególne dzieło może czynić zadość wszelkim wymogom i warunkom, stawianym przez krytykę, a mimo to zrodzić się ono mogło spontanicznie. Artysta często nie zdaje sobie sprawy z tego jaką drogą czynności władz duchowych ono powstało.

Przy kontemplacji natury odbieramy pewną sumę wrażeń, na które składa się splot najróżnorodniejszych momentów. Zadaniem artysty jest podporządkowanie tych momen-

tów pewnej idei naczelnej. Obiera tedy moment zasadniczy, który uważa za osobliwy (godny utrwalenia). Może to być moment dekoracyjny, charakterystyczny, pewien ruch, nastrój itp. Maluje zatem rzeczy często niedostrzegane przez ogół (pozornie nieciekawe lub błahe) a jednak posiadające cechy istotne.

Albowiem artysta odkrywa naturę, wykrywa jej utajoną treść.

„Mistrzem jest ten, kto, patrząc własnemi oczyma na to co wszyscy widzieli, umie dopatrzyć się piękna w tem co jest zbyt pospolite, aby było zauważone przez innych" — mówi wielki rzeźbiarz August Rodin (Testament).

Wobec tego, że różne mogą być spostrzeżenia i zainteresowania spowodu bardzo wielkiego zróżniczkowania osobowości oraz nastawienia psychicznego współczesnego człowieka — najróżniejsze bywają interpretacje i rodzaje tworzenia.

Dlatego właśnie ocena każdego dzieła sztuki wymaga szczególnej analizy, której nie każdy potrafi dokonać.

Na tem tle powstają nieporozumienia nietylko między publicznością a plastykiem, ale i wśród samych artystów.

Gdyby artyści wolni byli od nawyknień, spowodowanych przez jednostronne ćwiczenia, byliby uniknęli wielu niesłusznych i błędnych sądów.

Marek Szapiro



TADEUSZ TRĘBACZ

Jedną z podstawowych zdobyczy sztuki współczesnej jest rozszerzenie zakresu jej działania środkami czysto plastycznemi, sprecyzowanie tych środków, odkrycie nowych. Dawniejszemu podziałowi na sztukę t. zw. czystą i stosowaną — teraźniejszość przeciwstawia inny podział: sztuka koncepcyjna i realizacja koncepcyj.

Zadaniem sztuki koncepcyjnej jest wynalazczość w dziedzinie formy, szukanie nowych środków ekspresji i budowy, stwarzanie nowych wartości emocjonalnych.

Obecna teraźniejszość wymaga czynnej postawy wobec życia. Ciągle chwiejąca się równowaga układu społecznego wytwarza atmosferę niepokoju i niepewności. Szukanie naoślep dróg wyjścia wprowadza coraz większe zamieszanie. Nieskoordynowane działanie ślepych sił doprowadza do ciągłych starć. Tymczasem dla osiągnięcia organicznej harmonijnej całości potrzebne są: jasne określenie celu, poznanie środków i zakresu działania, skoordynowanie sił działających, podział ról i funkcyj.

Zadaniem sztuki t. zw. czystej, czyli koncepcyjnej, jest między innemi wytwarzanie u widza stanów emocjonalnych i psychicznych, sprzyjających rozwojowi myśli organizacyjnej i aktywności.

Widz, dla zrozumienia i osiągnięcia korzyści z oglądania obrazu, musi sobie zadać trud odczytania jego treści, na którą składają się: analiza i selekcja elementów plastycznych, ich wzajemny stosunek; oddziaływanie, ich współzależność i współdziałanie dla stworzenia harmonijnej całości, uwarunkowanej równowagą.

Elementami składowemi obrazu są: płaszczyzna obrazu, barwa, faktura, linja i kształt. Ale żaden z tych elementów sam w sobie, ani wszystkie razem, zestawione z sobą przypadkowo i niecelowo — nie są sztuką. Sztuka leży niejako poza niemi, t. j. w sposobie ich łączenia.

Sposób łączenia poszczególnych elementów nazywamy budową. Sposób budowy i wybór elementów zależy od celu, jaki sobie stawiamy, i warunkuje treść obrazu.

Realizacja wyników, osiągniętych w sztuce koncepcyjnej, odbywa się przy współdziałaniu rozporządzalnych środków technicznych w przemyśle. Kryzys ekonomiczny działa hamująco na rozwój sztuki, a przynajmniej wstrzymuje jej realizację.

Stefan Wegner



STEFAN WEGNER

HELJOGRAFIKA, JAKO NOWY RODZAJ TECHNIKI GRAFICZNEJ

Karol Hiller

Artyści niejednokrotnie korzystali z światłoczułych papierów, używanych w fotografji, jako środka do uzyskania monochromicznego obrazu bez pomocy aparatu. Fotogramy Moholy-Nagy, Lipszitza, Man Ray i innych, uzyskane w ten sposób, rozszerzyły wydatnie skalę walorów jednobarwnej grafiki przez wprowadzenie subtelnych „sfumata“ i śmiałych efektów światłocienia. A jednak fotogram pozostał eksperymentem, ponieważ nie zdołano w nim przewyższyć światłocienia fotografji ani nie zdobyto za jego sprawą nowego rodzaju grafiki reprodukcyjnej. Technice reprodukcji stanęła w tym wypadku na przeszkodzie okoliczność, że zrekonstruowanie warunków, które zazwyczaj składają się na powstanie takiego obrazu, jest rzeczą trudną, prawie niemożliwą. Poza temi usterkami

technicznemi bodaj najtrudniej było uporać się z momentami licznych przypadkowości, które godziły już w istotę fotogramu, jako dzieła sztuki.

Próby moje dokonywane z przerwami w ciągu lat 1928-29-30 zmierzały do opanowania tych środków technicznych, które zdołałyby z światłoczułego papieru uczynić materjał użyteczny dla grafiki reprodukcyjnej. Usiłowania moje zlokalizowały się wkońcu przy pracy nad sporządzeniem kliszy na wzór kliszy fotograficznej. Obecnie po całkowitem owładnięciu środków w celu jaknajdokładniejszego eliminowania efektów przypadkowych, otrzymałem szereg obrazów graficznych, w których czynnik świadomości twórczej odgrywa tę samą rolę co i w innych znanych technikach grafiki reprodukcyjnej.

Należałoby poświęcić specjalny rozdział materjałom potrzebnym do sporządzania klisz, zarówno tym, które zastosowałem, jak i takim, których użyteczność nietrudno przewidzieć. Z braku miejsca ograniczę się do podania rzeczy najważniejszych.

Do klisz używałem początkowo szyb, lecz po zbiciu kilku obrałem do tego celu bezbarwny celuloid. W tem zastosowaniu zalety celuloidu są liczne: można go przymocować pluskiewkami do deski, malować wszelkiemi farbami, nawet rysować na nim różnemi ołówkami po uprzedniem spryskaniu rozcieńczonym lakiem. Dalej dzięki stosunkowo niewielkiej grubości kliszy można otrzymać kopję z tej lub innej strony, co pozwala artyście pracować nad kliszą bez uwzględnienia odwrotnego obrazu po odbiciu. Wreszcie wielkim plusem jest również lekkość i giętkość celuloidu co wraz z jego cienkością ogromnie ułatwia kwestję przechowania i portatywności klisz.

Do malowania na kliszy najlepiej używać tempery lub gwaszu, mniej się do tego nadaje olej. Natężenie walorów czarnobiałych w gotowej odbitce będzie oczywiście zależało od gęstości koloru i stopnia przezroczystości farb użytych w charakterze powłoki na kliszy. Obecnie po wypróbowaniu różnego rodzaju farb używam do tego celu wyłącznie tempery a do tego jednej tylko farby — mianowicie białej, tak spowodu jej fizykalnych właściwości jak i przez wzgląd na pewien rodzaj technicznego udogodnienia. Co się tyczy optycznych właściwości, to farba biała, przez swą bierność wobec promieni ciepłych, pozwala przy umiejętnem stopniowaniu gęstości powłoki do nierównie większej rozpiętości czarno-białych walorów, niż to miałoby miejsce przy użyciu innej farby. Prócz tego przy zastosowaniu kliszy monochromicznej odpadają wszystkie trudności, wynikłe z niejednolitego przenikania promieni przez warstwy o różnem zabarwieniu, i jeszcze to udogodnienie, o którem wspominałem: jeżeli kliszę pokryjemy białą farbą, to wystarczy pod nią podłożyć czarny papier, a będziemy mieli dość dokładne pojęcie o odbitym z kliszy obrazie. Najlepiej na tem czarnem tle pracować od samego początku badając dopiero w końcu stopień przezroczystości kliszy w partjach o największych kontrastach.

- Po uzyskaniu pierwszej odbitki, w sposób znany z techniki fotografji należy przeprowadzić korektę kliszy, którą powtarzać możemy tak długo, póki nas kopje nie zadowolą całkowicie. Poczem należy kliszę zabezpieczyć przed ewentualnemi uszkodzeniami, rozpylając nad negatywem warstwę fiksatywy, choćby tej, która jest w użyciu przy utrwaleniu pasteli.

Dla oceny estetycznych wartości heljografiki należy zsumować wszystkie właściwości znanych technik graficznych, pomnożyć je o całą masę nowych wartości czarno-białych i wreszcie uprzytomnić sobie i to jeszcze, że droga ich uzyskania, szczególnie w porównaniu z drzeworytem, jest o tyleż krótsza, co czas i wysiłek zużyty na zrobienie pończochy w mechanicznym warsztacie, a tą samą pracą wykonaną na drutach. Bo zważmy ile posiadamy sposobów dla ukształtowania negatywu na kliszy. Możemy farbę przenosić na kliszę pędzlem, palcami, watą, skrawkami materjałów; w stanie płynnym jak w akwareli, lub gęstym jak w gwaszu; możemy do tego użyć pędzli najcieńszych i najgrubszych, z włosia lub szczeciny. W każdym z tych wypadków, zależnie od drgania ręki, stwierdzimy skolei takie mnóstwo odmian teksturowych, że niesposób je opisać. A przytem wszystkie te sposoby nakładania farby możemy stosować na jednej i tej samej kliszy, poddając ponadto niektóre partje rytowaniu, drapaniu, wycieraniu etc. Słowem mamy tu do czynienia z techniką o nieograniczonych graficznych możliwościach, absolutnie powolną świadomości artysty, nadzwyczaj prostą i szybką w opanowaniu. W heljografice wszystko jest zależne od inwencji twórczej, a łatwość przeprowadzenia tej inwencji predestynuje ją na technikę najmniej zależną od bezwładu materjalnych czynników, gdyż każdą partję niepomyśli bez trudu usunąć można podczas pracy lada pociągnięciem szmatki lub palca.

Przypatrując się misterjom materji, zaobserwowanym i notowanym w różnych dziedzinach nauki i mikrofotografji, trudno oprzeć się artyście nowoczesnemu chęci wciągnię-

cia tych zjawisk w obręb świadomego kształtowania plastycznego. Jest to dziedzina rozległa, którą niewątpliwie przyszłe pokolenia artystów spenetrują należycie. Pozostając przy temacie, chcę tylko zwrócić uwagę na pewne możliwości dla heljografiki, które osiągnąć można przy zastosowaniu pewnych warunków, zaczerpniętych z zakresu fizyki i chemji. Przy podjęciu tych prób przyświecała mi myśl, aby nie odtwarzając wzrokowych zjawisk w przyrodzie, stworzyć źródła dla ich powstania bezpośrednio na kliszy. W przyrodzie zgęszczenia i rozrzedzenia materji, w postaci plam ciemnych i jasnych (w zależności od tła, na którem powstają), są skutkiem falowych ruchów światła, dźwięku, elektryczności, magnetyzmu i sił ciążenia ziemskiego. Podobne warunki istniejące w przyrodzie, odtworzyć możemy na kliszy przez użycie prądu, przez wzajemne odrzucanie się niemieszających się płynnych substancyj, przez emulsjonowanie płynów tuż na powierzchni, przez tworzenie osadów pomiędzy substancjami chemicznie aktywnemi, przez pochylanie jej itd. Chodzi w tym wypadku niejako o zrewoltowanie materji w określonym zgóry kierunku, w celu wykorzystania ruchu jej cząsteczek przed krzepnięciem na kliszy. W ten sposób można bez trudu zrekonstruować niemal wszystkie plastyczne obrazy żywiołów w przyrodzie, wszystkie formy wegetacyjne i najprostsze formy animalistyczne. Przez zastosowanie metod naukowych artysta jest w stanie znacznie poszerzyć stan posiadania dzisiejszej grafiki, jeżeli tylko uwolni się spod wpływu środków wypróbowanych i przestanie przysięgać na deskę sztorcową i tubę olejną.



KOMPOZYCJA HELJOGRAFICZNA

KAROL HILLER

KTO ZAWINIŁ?

O salonie zimowym I. P. S. przywiezionym do Łodzi było głośno w prasie warszawskiej. Z jednej strony podnosiło się, że Salon znamionuje wyzwolenie i rozkwit malarstwa polskiego, z drugiej strony, ze sfer zbliżonych do Akademji Warszawskiej, pisało się o słabym poziomie salonu o nieznanych nazwiskach figurujących na wystawie.

Na peryferjach wystawy, w częściowym z nią związku, zaczęła się polemika (wystąpienia prof. prof. Jastrzębowskiego, Pruszkowskiego i innych, którym odpowiadali malarze z grupy Kapistów: Czapski, Czyżewski, Cybis i inni). Z jednej strony wysuwało się zagadnienie tematu, hasła sztuki narodowej i konieczność obniżenia poziomu sztuki celem uprzystępnienia jej szerszemu ogółowi konsumentów. Z drugiej strony twierdziło się, że temat jest rzeczą obojętną, że o wartości dzieła sztuki decyduje forma i zespół elementów malarskich, że sztuka polska jest zbyt silnie związana z rozwojem sztuki europejskiej, by można było z niej wyodrębnić elementy czysto narodowe, że hasła sztuki narodowej służą wyłącznie dla uzasadnienia konserwatyzmu form przed kilkudziesięciu laty, wziętych ze sztuki ogólnoeuropejskiej. Obowiązkiem każdego artysty jest nie obniżanie poziomu sztuki, lecz najwyższy wysiłek twórczy.

W tej całej batalji zwraca uwagę jedno: jej prawie zupełna identyczność z tą walką, jaką niegdyś w czasach Stanisława Witkiewicza toczyli impresjoniści ówcześni przeciwko spóźnionemu epigonizmowi uczniów Matejki.

O KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

W obecnej epoce zasadniczej zmiany oblicza sztuki — należy to zrozumieć — stare, ciasne kryterja z czasów naturalizmu utrudniają widzowi dostęp do sztuki. Przeładowana niemi publiczność zwiedza wystawy współczesne i nie wie, jak się ma ustosunkować do obrazów. Te pojęcia o sztuce, jakie ona przechowuje jeszcze z czasów szkolnych, nie tłumaczą nic z istotnych zagadnień artystycznych, lecz tylko dezorjentują widza.

Dlatego tak ważnem jest zadanie krytyka artystycznego, do którego obowiązków należy podawanie publiczności tych nastawień emocjonalnych, ocen i sądów, jakie ułatwią jej takie podejście do dzieła sztuki, by ona wiedziała, jakiego rodzaju wartości ma w niem poszukiwać. Obowiązkiem krytyka powinna być współpraca z artystami (każdy w swym zakresie) nad rozwojem sztuki. Taka rola krytyka w życiu artystycznem wymaga zrozumienia sztuki, rozległych horyzontów myślowych i — przedewszystkiem — dobrej woli i rzetelnego wysiłku. Tymczasem spotykamy podobne kwiatki:

1) próbka temperamentu:

„W sobotę 16 b. m. w galerji w parku Sienkiewicza p. K. Mackiewicz wygęgał pełen ataków chaotycznych i pryskających pianą chorobliwej ambicji odczyt p. t. „Łódź i jej sztuka“...... („Ryngraf“ w „Kurjerze Łódzkim“).

2) próbka stylu:

„...... musi być twórcza, a to nastąpi jedynie w tym wypadku, jeżeli szkoła, studjując zasadę trójwymiarową i zasadę dwuwymiarową płaską, stworzy wreszcie zasadę pionową. Wtedy nastąpi proces twórczy, jedynie władny dać Polsce nowe jednostki, opanuje umysły, na przeciąg kilkudziesięciu lat, dając możność pewnej kategorji, cechy spekulatywnej, przewagę“.

(W. D. w „Polsce Drugiej“).

próbka „fachowa“:

„...... maluję płaszczyznę faktury zapomocą kontrastów, tonów, twardych i miękkich, w ten sposób idzie mu o wybłyszczenie (??) powierzchni obrazu“.

(Marjan Dienstl-Dąbrowa w „I. K. C.“).

próbka filuterna:

„...... z pierwszego wejrzenia (!!!) zakochać się (??) można w Dziewczynie z kwiatami, Marzycielce, w wielkim portrecie mec. S.“.

(S. Bal — autor „Zielonej Kotwicy“ — w „Kurjerze Łódzkim“):

Panowie krytycy, czy niedość tego?

DEZORJENTACJA

Cała rzecz w tem, że w Polsce przeciętny inteligent styka się z plastyką dopiero po opuszczeniu średniego zakładu naukowego. I to niezawsze. Zależy to od jego inicjatywy, mentalności, inteligencji, warunków materjalnych i od przypadku. Szkoła średnia nie daje mu żadnego w tym kierunku przygotowania. Nic dziwnego więc, że istnieje tak rażący brak orjentacji w sprawach plastyki. Społeczeństwo nasze nie posiada odpowiednich kryterjów dla oceny zjawisk i dążeń w sztuce, jakie nurtowały artystów kilkadziesiąt i kilkaset lat wstecz. W rezultacie pomiędzy dzisiejszym odbiorcą sztuki a artystą (nawet jeśli artysta jest uczciwym epigonem) stworzyła się przepaść, której nie zapełni jedno pokolenie, zwłaszcza, że jesteśmy świadkami rugowania przedmiotów artystycznych ze szkolnictwa średniego. Pomijając wzrastające przez to cierpiętnictwo artysty, ileż na tem traci bezpowrotnie społeczeństwo, a więc i państwo.

Szkolnictwo średnie przygotowuje młodego obywatela do wyższych studjów naukowych w zakresie medycyny, lingwistyki, historji prawa i dość problematycznie w zakresie inżynierji, natomiast przyszły plastyk, zdezorjentowany wpływami szkoły w wyborze uczelni artystycznej i profesora, zdany jest na swoją nieświadomość i kieruje się tylko intuicją lub przypadkiem.

Tragicznie wyglądają rzesze absolwentów szkół artystycznych — masy wyrobników sztuki nikomu niepotrzebnych, megalomanów lub zdolnych młodych ludzi, rozczarowanych po pierwszem młodzieńczem oczarowaniu. Wyrobnicy i megalomani tworzą szkoły, bractwa i cechy pod opiekuńczemi skrzydłami „mistrzów“. Rozczarowani, o ile są dość silni, osobistym wysiłkiem zdobywają potrzebną im wiedzę i znajdują właściwą drogę. Jeśli są słabi — giną. Mało inteligentni i bezkrytyczni idą na lep haseł Stacha z Warty.

Najgorzej jest z nieuczciwymi karjerowiczami, bo ci „tworzą“ sztukę „narodową“.

KOMITET REDAKCYJNY: *Karol Hiller, Aniela Menkes, Władysław Strzemiński, Stefan Wegner, Jerzy Krauze*

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: *Karol Hiller*

REDAKCJA: *Łódź, Plac Wolności 1. Związek Zawodowy Polskich Plastyków w Łodzi.*

Odbito w „Drukarni Polskiej“ L. Mazurkiewicza i S-ki, Sp. z ogr. odp. w Łodzi, Kilińskiego 93, tel. 214-64.